Outro soneto de Sá de Miranda*

Márcia Maria de Arruda Franco**

RESUMO: A prática luso-castelhana de Sá de Miranda é compreendida à luz da aliança cultural ibérica e da centralidade do critério poético-lingüístico no sistema trovadoresco, justificando-se o primado poético do castelhano, durante o século XV e parte do XVI. Então, com base em critérios como a manipulação de temas e imagens, o trabalho busca demonstrar que Sá de Miranda é o autor de um soneto luso-castelhano, provavelmente escrito à esposa, por ocasião da morte do primogênito em Ceuta.

Para se entender a relação entre Sá de Miranda e a língua espanhola, é preciso admitir a existência de uma forte aliança cultural ibérica. Esta se revela, no plano poético, tanto pelo primado do idioma castelhano para a expressão poética como pela circulação de alguns recursos versificatórios e retóricos característicos da poesia trovadoresca. No decorrer dos duzentos anos (mais ou menos entre 1450 e 1650) em que perdurou o primado do idioma castelhano para a expressão poética ibérica, foi fundada a poesia moderna em língua

* Recebido para publicação em maio de 2000.

** Pesquisadora recém-doutor da FAPEMIG, na Universidade Federal de Ouro Preto. A presente versão deste trabalho não seria possível sem o subsídio de viagem, fornecido pela Fundação Calouste Gulbenkian em abril de 2000.

portuguesa, tributária tanto das letras peregrinas como do trovadorismo peninsular.

Fatores da expressão luso-castelhana

No panorama europeu do século XVI, a identidade geopolítica hispânica era um fato aceito pelos portugueses cultos e cosmopolitas. Os reinos são divisões políticas que não implicam uma diversidade de práticas culturais. Entre os reinos espanhóis havia uma aliança cultural que se mostra, por exemplo, na prática trovadoresca.

Basta lembrar a *Descrição da Espanha* (nome que então designa a Península Ibérica) feita por Damião de Gois: "A Espanha divide-se em doze reinos, a saber: Castela-a-Velha e Castela-a-Nova, Leão, Aragão, Portugal, Navarra, Granada, Valência, Toledo, Galiza, Algarves, Múrcia, Córdova". (GOIS, 1945:95).

Portanto, do ponto de vista europeu, Portugal é mais um reino ibérico, uma região da Ibéria. Os portugueses são considerados um tipo de ibérico. Por exemplo, no segundo diálogo de pintura de Francisco de Holanda, a marquesa de Pescara o interpelaria sobre a noção de "pintura que fala", chamando-o "espanhol", quer dizer, ibérico.

> Disse a senhora Marquesa:
>
> — Como provareis vós isso, Espanhol, que dizeis, ou o fareis bom, que a pintura não seja muda; e que o seja a poesia? Ora vejamos (pois em nenhuma outra prática mais digna se poderia aproveitar este dia) o que nisso sustentais, pois tarde se poderá ajuntar esta companhia, que aqui está, em outra parte. (HOLANDA, 1955:45)

O pintor português não tira dos punhos, anacronicamente, uma teoria semiológica da arte que afronte os jargões clássicos lançados pelo poeta Simônides: a pintura que fala, a poesia; e a poesia muda, a pintura. Para Holanda, a pintura não é muda, mas fala aos sentidos (aos olhos), através da presença contígua à percepção, falando para

iletrados e letrados. A poesia, por sua vez, é muda para iletrados e não fala contiguamente à percepção.

Voltemos ao nosso foco de interesse, a prática luso-castelhana, isto é, o hábito de autores portugueses escreverem em espanhol, estende-se até o século XVII, como nos mostra Buesco (1981). Autores dos mais importantes do Século de Ouro da literatura portuguesa (inclusive Camões) ainda escreveram em língua de Castela. Sá de Miranda escreveu grande parte da sua obra em castelhano. Das obras enviadas ao príncipe D. João, 45,2% , afirma-nos Garcia (1984:18), foram escritos neste idioma, que, para o poeta, não era considerado estrangeiro. Agiu assim não por não ser patriota, até porque a noção de patriotismo era diferente no século XVI, mas sim porque esta era uma opção oferecida pelo sistema poético ibérico quinhentista, que, ao valorizar sócio-poeticamente o idioma castelhano, permitia ao poeta atingir um maior número de leitores seletos de quinhentos.

Para se entender a prática luso-castelhana, é preciso que o intérprete assuma o ponto de vista do autor do século XVI, preso ao sistema trovadoresco ibérico. Não é possível caracterizar a prática luso-castelhana com formas de pensamento pertencentes a outras épocas. Com este exercício de despersonalização, o pesquisador pode encontrar o *lugar* da obra *na vida* do século XVI (cf. GUMBRECHT, 1979). Interessa reconstruir o diálogo da obra com o contexto cultural em que foi produzida e em que circulou. Captar a *forma mentis* de um autor e de uma época é possível através do mapeamento das questões históricas e culturais coevas (GUMBRECHT, op.cit.). O primado poético do castelhano é uma questão quinhentista. Sá de Miranda estava preso a este primado. E coube a ele, não obstante, com pouco mais de metade de sua obra, fundar a moderna poesia portuguesa.

Essa contradição básica da obra mirandina deve ser aceita. É inútil tentar tirar de um autor aquilo que ele escreveu. Torna-se urgente redimensionar a importância histórica das obras luso-castelhanas fora dos axiomas críticos do Romantismo. Elas também devem ser legitimadas por sua alta qualidade poética.

A prática poética luso-castelhana, que resulta em um acervo de obras escritas por autores portugueses em língua espanhola, explica-se, basicamente, pela aliança político-cultural ibérica, cujo centro era a corte de Castela. O fato de as princesas e rainhas de Portugal serem princesas castelhanas contribui para que o idioma castelhano seja utilizado como língua de corte e de cultura em Portugal (cf. CUESTA, 1981:817-9), mas não determina esta prática. A hegemonia cultural castelhana não se desvincula da política imperialista de Castela ter feito do castelhano, desde a baixa Idade Média até fins do século XV, a língua de corte e de cultura da Península. A língua castelhana torna-se nos últimos séculos da Idade Média não só o dialeto ibérico mais difundido na península, como o preferido para a escrita trovadoresca. Desse modo, no século XVI, os poetas portugueses aos cuidados das princesas castelhanas poderiam levar a sua palavra (luso-castelhana) por todo o império de Carlos V e Felipe II, como no caso de Jorge de Montemor e Sá de Miranda.

De forma decisiva, o primado do castelhano como idioma poético foi possível, porque a associação língua-pátria não era fundamental dentro do sistema trovadoresco ibérico, no qual o critério definidor da qualidade poética não era o nacional e, sim, a falta de melhor termo, lingüístico-poético, ou seja, a maior adequação de tal ou qual idioma à expressão do código poético. Ao se lançarem à prática luso-castelhana, os autores portugueses não deixavam de lado o espírito patriótico. Ao contrário, conseguiam difundi-lo em língua peninsular. Ao longo do século XVI, esta situação mudará e, pouco a pouco, os autores se dão conta de uma íntima relação entre a língua, a pátria e o império, isto é, que a língua é companheira do império. Na primeira metade do século XVI português, contudo, esta relação está restrita, a par da prática de alguns historiadores, à pena dos filólogos e à de António Ferreira.

O trovadorismo: a centralidade do critério poético-lingüístico

Como salienta José Augusto Cardoso Bernardes (1999:163), no volume II, *Humanismo e Renascimento*, da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, só é possível pensar a sobrevivência da tradição trovadoresca galego-portuguesa na literatura portuguesa depois de se "superar o quadro de exclusividade idiomática em que a questão tem sido colocada". Para Bernardes,

> No que respeita à Lírica, como no que respeita à expressão literária em geral, o único quadro de análise realmente válido para a ponderação deste problema é a Península no seu todo, considerada na diversidade geográfica e na sua relativa unidade cultural (que não colidia com a sua pluralidade política).
>
> Quando se consideram apenas os limites de um qualquer idioma (o português, o castelhano ou o catalão) o itinerário do lirismo peninsular não pode ser reconstituído sem interrupções inexplicáveis; basta porém assumir-se uma perspectiva cultural e não apenas lingüística para se começar a fazer mais luz. (BERNARDES, 1999:163)

Portanto, para os poetas e leitores ibéricos do segundo período da poesia portuguesa (o primeiro tinha sido o galego-português), o espanhol era tido como a língua mais adequada à expressão poética, mormente das "trovas garridas". É então, como resultado das Descobertas, que renasce a literatura portuguesa, isto é, aquela relativa ao período médio-arcaico e moderno do idioma. Como salienta Sebastião da Silva Dias: "Com a Renascença, sob o signo do clássico e justamente por impulso dos escritores mais influenciados pela idéia humanística — o português ***tornou-se***, entre [os portugueses], a única língua literária" (DIAS, 1969:905). Grifo o item ***tornou-se***, para salientar a retomada do português pelo discurso poético no século XVI. É como língua imperial que o português adquire o *status* de idioma nacional. Do ponto de vista hispânico e europeu, o português seria considerado algo como um dialeto ibérico. Foram as Descobertas que, em última instância, possibilitaram a consolidação do português como idioma imperialista, desviando-o de um destino como o

da língua catalã. Na obra em prosa vernácula de Sá de Miranda, pela primeira vez, é entrevista a possibilidade de afronta ao paradigma estético peninsular, centrado então na matriz castelhana, através da ressurreição do teatro antigo em português.

Até o século XVI, os dialetos hispânicos eram considerados ramos de uma mesma família lingüística ibérica, ou hispânica. O idioma de Castela imperava lingüisticamente na cena peninsular. A sua diferença dialetal foi imposta, dos séculos IX ao XVI, de um *rincón* da Espanha para quase toda a Península, inclusive para a poesia de Portugal. Não obstante a política imperial-lingüística de Castela, é certo que alguns dialetos ibéricos subsistiram; alguns dignamente (com uma tradição poética) como o catalão e o galego. Porque Portugal reconquistou a sua autonomia política no século XVII e porque tinha levado a sua língua para as colônias no século XVI, o português conquista o valor de idioma.

Para os homens medievais, o critério definidor da nacionalidade não era cultural e sim político. Reinos em combate compartilhavam uma cultura que circulava pela sociedade de corte. Os reinos hispânicos compartilhavam a cultura palaciana, centrada em Castela, mas tinham características regionais próprias, responsáveis pela expressão de um sentimento patriótico regional, divulgado pela utilização da língua poética considerada então universal no trovadorismo peninsular.

Durante o humanismo, a visão da cultura como um espaço além das fronteiras políticas, num primeiro momento, se intensifica. As fronteiras territoriais e lingüísticas entre os reinos não tinham valor na área cosmopolita da cultura, conforme já observou Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1934:262). Como é conhecido, a língua preferida do príncipe dos humanistas — Erasmo — é o latim. Se, por um lado, os humanistas *stricto sensu*[1] — os que possuem a cultura greco-latina do Renascimento escreviam neste idioma clássico, consi-

[1] Para a distinção entre humanistas *stricto sensu* e *lato sensu* ver "Aspectos do humanismo na Universidade de Coimbra", in: RAMALHO, 1994 : 151.

derado a língua universal do humanismo, este, por outro lado, também foi divulgado em vernáculo por poetas e historiadores, humanistas *lato sensu* que assim fundamentavam a dignidade expressiva das línguas vulgares, trilhando o caminho para a associação entre cultura, idioma e pátria como identificadores da nacionalidade.

Em Portugal, a associação língua-pátria começa a ser feita ao longo do século XVI por alguns autores como Fernão de Oliveira, na primeira metade de quinhentos, e António Ferreira, na segunda. Este último, citando o exemplo mirandino de poeta clássico que se expressa em vulgar e em medida nova, fará explicitamente a ligação entre a defesa da língua e a defesa da pátria, questionando a prática luso-castelhana, em diversas passagens de sua obra. Na carta a Simão da Silveira o poeta lamenta:

> Com mágoa o cuido ah com mágoa o digo
> Como um povo em seu bem sempre constante
> Veo assi ser da sua língua imigo? (FERREIRA, 1949:175)

A mágoa de Ferreira aponta para o fato de, entre os seus pares, a associação língua-pátria não ser feita. Embora tenha sido pensada pelos filólogos, esta idéia só se generalizará mais tarde, mesmo depois de Camões. A associação pátria-língua-poética se internaliza por fim na mente dos autores românticos, que não consideram as obras luso-castelhanas como pertencentes à literatura portuguesa. Os critérios poéticos se confundem com a defesa da linguagem nacional, durante o Romantismo.

Na cena medieval peninsular, o problema é posto de outro modo, isto é, pensa-se o fazer poético por sua excelência estética e não como expressão do sentimento nacional. A grande variedade de dialetos existentes na Península Ibérica fez com que, desde muito cedo, fosse adotado um idioma literário, que, através de um código poético comum, considerado ótimo e mais adequado à expressão poética, promovesse a difusão da cultura literária. Na Península Ibérica, à sombra de um idioma literário dominante — o galego, o galego-português, o galego-castelhano, o castelhano — segundo Le Gentil (1939:8)

e Vasconcelos (1934:14), subsistiram na sua esfera própria literaturas dialetais, como a catalã, a galega e a portuguesa, por exemplo.

A este respeito, a leitura da carta do Marquês de Santilhana (1398-1458) ao Condestável D. Pedro, malogrado rei de Aragão, morto em 1449 (e o primeiro autor luso-castelhano), é esclarecedora. O condestável pediu ao marquês que lhe enviasse as suas obras e este as mandou com a carta proêmio que nos mostra o primado do critério poético-lingüístico sobre o nacional no sistema poético trovadoresco. Os trovadores peninsulares, castelhanos e outros, na época das cantigas medievais (fins do século XII, século XIII e primeira metade do século XIV), usavam em suas composições o galego-português, considerado então o idioma mais apto a expressar a poesia:

> E despues fallaron esta arte que mayor se llama, e el arte común, creo, en los reynos de Galliçia e Portugal, donde non es de dubdar que el exerçiçio destas sçiencias más que en ningunas otras regiones e provinçias de España se acostumbró, en tanto grado, que non há mucho tiempo qualesquier deçidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluçes o de la Extremadura, todas sus obras componian en lengua gallega o portuguesa. *E aun destos es çierto resçevimos los nombres del arte, asy como maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre.* (SANTILLANA, apud MENENDEZ y PELAYO, 1946:500-501)

Essa atitude dos poetas de se utilizarem de um idioma poético não natural pode ser captada em outra região trovadoresca, nos inícios do século XIII, nas relações entre a poesia Catalã e a Provençal, antes da Cruzada contra os albigenses (1209-1229), isto é, quando era maior, fundada em uma contigüidade geográfica, a aliança poética e lingüística entre catalães e provençais do que entre estes e os franceses do norte. Nesse momento, a língua provençal era considerada a língua românica mais adaptada à expressão poética. A maior proximidade entre catalães e provençais por ventura se ancorava numa maior semelhança entre os dialetos neo-românicos da Catalunha e da Provença. Menendez Y Pelayo (1946) nos informa que o primeiro livro de poética provençal foi escrito em "langue d'oc" por um catalão, Ramon Vidal, autor do tratado poético intitulado *Regles o dreita manera de trobar* ou *Las Razos de trobar*. O tratado de Ramon Vidal

precede de um século as *Leys d'amors* ou *Flors do gay saber*, em que é citado para justificar o uso da língua occitânica como idioma poético. As *Leys d'amors* citam a autoridade de Ramon Vidal para o elogio poético do provençal: "Segon que ditz En Ramon Vidal de Besaudu le lengatges de Lemozi es mays aptes e covenables a trobar e a dictar en romans que degus[2] autres lengatges" (apud MENÉNDEZ y PELAYO, 1946:453)[3]. Em seu próprio tratado Vidal considera a "langue d'oc" o idioma natural da expressão poética: "La parladura (...) de Lemosin val per mais far vers et cansons et serventes; et per totas las terras de nostre lengage so de maior autoritat li cantar de la lengua Lemosina que de neguna autra parladura."(op.cit.:454)[4].

Para o pensamento poético trovadoresco, a naturalidade poética do idioma não era medida pelo critério de nacionalidade e sim pelo de adequação do código lingüístico à expressão poética. Esta é uma característica fundamental da *forma mentis* medieval em sua compreensão do fenômeno poético: a prioridade do critério estético sobre o nacional.

Na *Arte de poesía castellana*, de 1505, Juan del Encina aponta para este valor estético ótimo alcançado pelo idioma de Castela, quatro séculos depois do esplendor Provençal:

> Y assí mesmo porque segun dize el dotissimo maestro Antonio de Lebrixa., quel qued esterró de nuestra españa los barbarismos que en la lengua latina se auian criado: vna d'las causas que le mouieron a hazer arte de romance fue que creya nuestra lengua estar agora mas empinada e polida que jamas estuuo: he donde mas se podia temer el decendimiento que la subida. e assi yo por esta mesma razon creyendo nunca auer estado tan puesto en la cumbre nuestra poesia e manera de trobar: parecio me ser cosa muy prouechosa ponerla en arte e encerrarla debaxo de ciertas leyes e reglas. (ENCINA apud MENENDEZ y PELAYO, 1946: 512)

---

[2]Cf. *Diccionario manual*, 1859, degú: v. ningú.

[3]Segundo diz Ramon Vidal de Besaudu, a linguagem do Limosim é mais apta e conveniente ao trovar e ao ditar em romance do que qualquer outra linguagem.

[4]A fala do Limosim vale mais para fazer versos e canções e serventês; e por todas as terras de nossa linguagem tem maior autoridade o cantar da lingua Limosina que nenhuma outra fala.

O fatalismo de Encina prevê uma queda inevitável do primado poético do castelhano, queda esta que consiste, do ponto de vista português, na própria construção do idioma nacional através dos vários discursos, humanista, cristão, poético e lusíada. O "pai da poesia portuguesa" e muitos autores portugueses quinhentistas e seiscentistas, entretanto, continuam fascinados pela língua poética de Castela. A excelência estética do castelhano, ao contrário do que supunha Encina, seria assegurada pelo teatro e pela prosa espanhola seiscentistas.

Outro soneto espanhol de Sá de Miranda

No que respeita à expressão luso-castelhana mirandina, importa salientar que o desastre do Monte de Condessa, tardia cruzada contra Ceuta, em 1553, no qual muitos cavaleiros portugueses perderam a vida, e que foi responsável pelo início das relações entre Ferreira, o amigo da língua, e Miranda, parece ter levado este último a escrever à própria esposa um emocionado soneto, em espanhol.

O soneto não aparece na mais accessível das edições mirandinas, a de Rodrigues Lapa, e vem apenas na edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que, em nota, sugere que "Parece escrito (...) à sua mulher depois da morte do filho." (VASCONCELOS, 1885: 589). O objetivo aqui é restituir este soneto a Sá de Miranda, através de uma análise comparativa entre a manipulação do tema do sacrifício religioso do filho, feita neste soneto, e aquela feita em outras peças da obra mirandina, escritas em português e em espanhol. Citemos o soneto:

> No bañes mas tus ojos, ni derretiendo
> Estés la vida, pues lloros no han podido
> Redemir el cuerpo en tierra tendido,
> Ni dal-le fuerza que tu estás perdiendo.
>
> Consola te señora, que está cogiendo
> El fruto del sacrificio havido:
> Alla no desea o que aca ha perdido
> Si tus gritos el no estuviese oiendo.

Contempla tu dios que lo ordenó,
I con esto da alivio al pensamiento!
Non rompa el aire con tus gemidos,

Pues ia no aprovecha al que morrió.
Bive, que ia non pueden con tormento
Tus ojos llorosos, tam afligidos.

(Apud VASCONCELOS, 1885:589)

A morte do primogênito teria levado o poeta a escrever o soneto à esposa, Dona Briolanja de Azevedo, em língua de Castela. Este fato é um indício da relação afetiva de Miranda com o idioma poético castelhano. O sofrimento da mãe só serve para consumir forças, sendo impotente para dar vida ao filho sacrificado pela vontade divina: só resta a pai e mãe a resignação "quase estóica" do espírito cruzadista.

Na Elegia II, "a António Ferreira em resposta de outra sua", a menção ao sacrifício religioso do filho morto pela fé e à resignação cristã pode ajudar a caracterizar (pela manipulação temática semelhante) a autoria mirandina do soneto luso-castelhano, que Carolina M. de Vasconcelos pensa ter sido escrito à esposa inconsolável pela morte do filho em Ceuta. Como no soneto, *o ideal cristão expresso tão ardentemente, quase estoicamente*, mencionado por Pina Martins (1983:114) reaparece no seguinte passo da resposta a Ferreira:

Quando mandei meu filho em tal idade
A morrer pola fe, se assi cumprisse,
(Que esta era a verdadeira sua verdade):
— Tu vas pelo caminho agro (lhe disse)
Que tu mesmo tomaste à tua conta!
Sem perigos quem se acha que subisse?
De tempo que assi foge, que te monta
Vinte anos, trinta mais? que montão cento?
Ergueu a vista a mim alegre e pronta,
Sospirando por ser lá num momento,
Se ser pudesse! tam de pressa os fados
Corrião! nomes vãos, sem fundamento!
Então o encarreguei destes cuidados:
Deus e logo honra, logo o capitão.
Quam prestes a cumprir foi tais mandados!
(Apud MARTINS, 1983:114)

Segundo Sebastião da Silva Dias (1969), o espírito cruzadista justifica a morte do filho na guerra contra o infiel. O caráter "quase estóico" dos versos da elegia está no aceitar o sacrifício do filho com "virtude e honra inconcussa de cristão", atirando a "lança contra o mouro" (cf. 1969, t. 2:821). Dias Miguel (1980:185), por sua vez, acha que Sá de Miranda acolheu com "o maior estoicismo" a morte do primogênito no Monte de Condessa.

O sentido aludido de estoicismo, não é o da filosofia estóica e sim o de uma derivação bem cristã e portuguesa, que quer simplesmente dizer: "impassibilidade em face da dor ou do infortúnio" (cf. *Dicionário Aurélio*), ou seja, este sentido de estoicismo está a um passo do "gosto de ser triste" ou da "cuita".

Este mesmo tema do sacrifício do filho aparece em outro soneto espanhol mirandino "À morte de Policena". O assunto em área pagã recebe um tratamento semelhante. "Traída en sacrificio Policena" resigna-se a morrer junto à Troia:

> Diziendo, descanzada: — A quanta pena
> pornás fin luego, ó golpe bien venido,
> dexando el cuerpo frío aqui tendido
> cabe Troya! — su nombre sólo apena
> (MIRANDA, 1976:299)

A imagem do choro da mãe aparece nos dois sonetos sobre o tema do filho sacrificado, ajudando a caracterizar a manipulação mirandina deste tópico no soneto não editado por Rodrigues Lapa, isto é, no soneto "No bañes mas tus ojos, ...". Em "À morte de Policena", a imagem da mãe inconsolável vem através do discurso da filha sacrificada:

> — Trocadme a lloros de la madre mía
> (les dixo), que ya no le queda otra cosa,
> y qu'a oro nos remió quando podía!
> (MIRANDA, 1976:294)

Rodrigues Lapa anota que "Policena pediu aos sacrificadores que, uma vez morta, entregassem o seu corpo à sua mãe, sem exigir resga-

te: "que sua mãe pagasse com lágrimas e não com ouro o triste direito de lhe dar sepultura — no tempo que podia também resgatá-la a ouro" *(Ovídio, Metamorfoses*, liv. XIII). O terceto é uma tradução quase literal do poeta latino." O tratamento do tema clássico sofre poucas alterações, como vimos na elegia a António Ferreira, Gonçalo (o primogênito de Miranda) e Policena aceitam o golpe bem-vindo da morte por um ideal cívico. O choro da mãe pagã servirá para dar sepultura à filha, enquanto o da mãe cristã não trará proveito nenhum ao filho que morreu no campo de batalha.

Nem a mãe cristã nem a mãe pagã encontram asilo para a sua dor, isto é, não conseguem reagir *nada estoicamente*. Em "No bañes mas tus ojos, ..." o poeta acena com a devoção, isto é, a mãe inconsolável deve aceitar o mandado divino, e parar de chorar pelos cantos. Pede a ela que se console com o correr do sangue do sacrifício havido, isto é, que aceite "quase estoicamente" ou "com muito estoicismo" a honra de o filho ter morrido numa guerra justa contra o infiel, pela expansão da Fé.

A *pax lusitana* é uma interpretação da paz característica do humanismo cristão lusíada, que se opõe à perpectiva erasmiana de condenar toda e qualquer guerra como anti-cristã, por afetar o princípio da caridade (MARTINS, 1973:130). A dignidade da *lusitanitas* se mede pela expansão da Fé em guerras santas contra o infiel, a guerra justa (MARTINS, op.cit:132), e se antepõe, para o português quinhentista, à dignidade da *humanitas*. A única guerra condenada pelo humanismo lusíada é a que se faz entre cristãos, isto é, entre Carlos V e Francisco I, esta é a *pax christiana* de D. João III. Dias (1969, t. 2:821) define a *pax lusitana* como a prevalência do espítito cruzadista sobre o pacifista. Comentando o passo da elegia a Ferreira em que Sá de Miranda demonstra um "certo estoicismo" na sua adesão à causa cruzadista, o professor coimbrão escreve: "Foi nesse contexto que mandou o filho à luta na Mauritânia e, depois, lhe saudou a morte como serviço de Deus".

Policena e Gonçalo Mendes de Sá, como vítimas, têm uma atitude de aceitação do fado justificada pelo amor da pátria: os dois

idealistas entregam-se ao sacrifício com suas frontes claras. Policena aceita-o como um "golpe bien venido" enfrentando-o com "(...) la real cara animosa / bolviendo a todos, más clara qu'el dia," (MIRANDA, 1976, v.I:299). Citemos a imagem clara de Gonçalo, na Elegia em resposta a Ferreira:

> Ergueu a vista a mim, alegre e pronta,
> Suspirando por ser lá num momento,
> se ser pudesse,
>
> (...) alma tam limpa e tam pura
>
> (...)
> Viu onde a deixaria em paz segura,
> depressa à ocasião arremeteu,
> não quis mais esperar outra ventura.
> (MIRANDA, 1977, v. 2:22)

Os dois sacrificam-se de bom grado, causando muitas lágrimas às mães, na *pluma* de Miranda. O tema do sacrifício do filho é tratado de forma semelhante nestes dois passos da obra mirandina, a elegia a Ferreira, em português, e o soneto "À morte de Policena", em castelhano. O soneto "No bañes mas tus ojos..." pode muito bem ser considerado um soneto mirandino luso-castelhano, feito à esposa pela morte do filho em Ceuta. O uso do idioma não determina o *usus scribendi*, a manipulação de temas, imagens e estilemas de Sá de Miranda, o que evidencia, através da coerência poética da prática luso-castelhana mirandina, a inexistência de uma associação, em sua experiência de poeta, entre língua e pátria. Antes, a prática religiosa, e não a linguística, é que se confunde com a noção de patriotismo.

RÉSUMÉ: On comprendra ici la pratique lingüistique luso-castillane de Sá de Miranda à partir de l'alliance culturelle ibérique et du critère poétique de l'utilisation de la langue dans la poésie des troubadours, justifiant de même la primauté poétique du castillan au XVème siècle et dans la première moitié du XVIème siècle environ. Il est possible de restituer à Sá de Miranda la qualité d'auteur d'un sonnet luso-castillane écrit probablement à sa femme, après la mort de son fils aîné, à Ceuta, en 1553. On retrouve d'ailleurs la manipulation de ce thème du sacrifice religieux du fils dans deux poèmes - l'un luso-castillan, l'autre portugais - de même que dans le sonnet en question.

Referências bibliográficas

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *História Crítica da Literatura Portuguesa, Humanismo e Renascimento*, Vol. II. Lisboa: Verbo, 1999.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (introd., sel., notas e leitura). *Textos pedagógicos e Gramaticais de João de Barros.* Lisboa: Verbo, 1969. 110p.

CUESTA, Pilar Vasquez. O bilingüismo castelhano-português na época de Camões. *Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português.* Paris: Fund. Calouste Gulbenkian, 1981. p. 807-827.

DIAS, Sebastião da Silva. *A Política Cultural no Tempo de D. João III.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 1969. 2 tomos. Vol. 1.

Diccionario manual, ó vocabulario completo de las lenguas catalana - castelhana. Obra unica en su clase, y escrita en presencia de los mejores diccionario de dichas lenguas publicadas hasta hoy dia. Por D. Santiago Angel Saura. 3a edicion considerablemente aumentada. Barcelona: Librería de Esteban Pujal, editor, 1859.

GARCIA, Alexandre M. (org., notas e sugestões para análise literária). *Poesia de Sá de Miranda.* Lisboa: Comunicação, 1984. 530p.

GOIS, Damião. *Opúsculos Históricos.* Porto: Civilização, 1945. 274p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: COSTA LIMA, Luiz. *A Literatura e o Leitor.* Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979. p.189-205.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d.

HOLANDA, Francisco de. *Diálogos de Roma*. Lisboa: Sá da Costa, 1955.

MARTINS, J. V. de Pina. *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do século XVI, estudos em textos*. Paris: Centro Cultural Português, 1973. 334p.

———.Les humanistes et la problématique des découvertes portugaises. *Sep. de Estudos de História de Portugal*, vol. II, sécs. XVI-XX. Hom. Oliveira Marques. Lisboa: Estampa, 1983. p.113-117.

MENÉNDEZ PELAYO, M . *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Santander: Aldus, 1946.

MIGUEL, António Dias. *António Pereira Marramaque, Senhor de Basto*. Subsídios para o estudo da sua vida e da sua obra. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.135-221.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras Completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, vol.I, 4a. ed., 1976, vol. II, 3a ed., 1977.

RAMALHO, Américo da Costa. *Para a História do Humanismo em Portugal*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Halle: Max Niemeyer, 1885.